

LORENZO FINOCCHI GHERSI

## La bottega di Raffaello nella Sala delle Prospettive alla Farnesina

Con quanto segue si vuole dare ulteriore sviluppo a una serie di osservazioni riunite in un saggio apparso di recente<sup>1</sup>, nel quale ho avuto modo di ridiscutere la cronologia dell'edificazione della villa Chigi alla Lungara, vedendone la conclusione solo alla fine del secondo decennio del Cinquecento, e così ritardandola di quasi un decennio rispetto a quanto è stato ritenuto fino a tempi recentissimi. Evitando, quindi, di ripercorrere le motivazioni che mi hanno indotto a rivedere le conclusioni proposte dagli studi più accreditati sul tema<sup>2</sup>, qui si vuole riconsiderare alcuni dettagli decorativi e strutturali della villa risalenti agli anni del pontificato leonino, e anche subito precedenti, che mi sembrano rafforzare l'ipotesi di un'ultimazione molto più tarda del cantiere della villa, nonché della partecipazione della bottega di Raffaello nella decorazione a fresco della *Sala delle Prospettive*, finora assegnata genericamente, seppure con l'eccezione di un brillante contributo di Nicole Dacos nel 1982<sup>3</sup>, a una non meglio precisata bottega di Baldassarre Peruzzi.

Dagli scarni documenti che ci sono pervenuti per la conoscenza della storia della costruzione dell'edificio, è noto come Agostino Chigi avesse acquistato, nel 1505, una tenuta in Trastevere «cum una domo cum tribus cameris a parte superiori, ad planum vero cum clausa culma et stabulo, et cum logia, sive Porticu, et Sala inchoatis, et non perfectis», sul luogo dove poi sarebbe sorta la villa<sup>4</sup>.

Finora tale dimora, che dalla descrizione doveva essere di una certa entità, non è mai stata messa in relazione con la nuova fabbrica chigiana. In realtà, osservando con attenzione il rilievo compiuto da chi scrive insieme ad altri laureandi del professor Paolo Marconi nel lontano 1982<sup>5</sup>, si nota una spia interessante per com-

<sup>1</sup> L. FINOCCHI GHERSI, *Peruzzi o Raffaello? Osservazioni sul cantiere di villa Chigi alla Lungara*, in «Ricche Minere», 2 (2014), pp. 5-19.

<sup>2</sup> CH.L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961; ID., *La villa Farnesina*, in *La villa Farnesina a Roma*, a cura di CH L. FROMMEL, Modena 2003, pp. 9-144; ID. *La villa Farnesina a Roma*, Modena 2014.

<sup>3</sup> N. DACOS, *Ni Polidoro, ni Peruzzi: Maturino*, in «Revue de l'Art», 57 (1982), pp. 9-29; EAD., *Peruzzi dalla Farnesina alla Cancelleria: qualche proposta sulla bottega del pittore*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. FAGIOLIO, M.L. MADONNA, Roma 1987, pp. 469-490.

<sup>4</sup> Citazione in FROMMEL, *Die Farnesina* cit., p. 24; ID., *La villa Farnesina a Roma* cit., p.19.

<sup>5</sup> M.C. GROSSI, E. PICCIONE, *Il rilievo della villa Farnesina Chigi*, Roma 1984; cfr. T. CARUNCHIO, *La Farnesina Chigi a Roma: considerazioni su un rilievo di precisione*, in «Ri-

prendere la sovrapposizione del nuovo edificio su quello preesistente (figg. 1-4). Il muro di divisione tra la Loggia di Psiche e la Loggia di Galatea, infatti, ha un insolito spessore più esile, sia rispetto alla continuazione del muro di divisione tra la Loggia di Galatea e l'ambiente retrostante, che rispetto al setto murario simmetrico all'altra estremità della loggia. Un punto, quindi, che testimonia a favore di una costruzione in tempi diversi delle murature. La conferma di questa ipotesi si ottiene anche osservando la pianta del seminterrato, nel quale si nota anche una dissimmetria tra le strutture murarie fondali e quelle del piano superiore, spiegabile logicamente con una modifica radicale dell'edificio originario per il quale erano state appicchiate.

Una salda continuità si nota nel corpo di fabbrica a L che riunisce la cosiddetta Sala del Fregio a est con l'ingresso attuale a sud, e che doveva costituire verosimilmente, quindi, l'estensione della struttura precedente, come sembra provare la scala di servizio scavata nel muro terminale a nord, una volta aggiunti i due avancorpi secondo, come afferma Vasari, il «modello» di Peruzzi «condotto con quella bella grazia che si vede, non murato, ma veramente nato»<sup>6</sup>.

Queste parole di Vasari, pur tanto spesso citate a proposito della Farnesina, divengono molto più chiare osservando quale fu l'intuizione di Baldassarre per la ricostruzione dell'edificio: prevede la semplice aggiunta delle due logge addossate alla struttura preesistente, le quali, con gli avancorpi a nord, fecero rinascere letteralmente la villa all'insegna di un'ariosa eleganza che fosse la cornice adeguata alla ricca collezione di statue antiche del Chigi (fig. 5)<sup>7</sup>.

Una soluzione schiettamente pittorica e scenografica, quindi, che sgombra il campo, a mio parere, sul fatto che la villa fu riedificata non tanto per farne una residenza, bensì una splendida galleria espositiva di rappresentanza, concepita a partire dalle mire di Agostino, poi dimostrate vane, per un matrimonio con Margherita Gonzaga nel 1509-1510<sup>8</sup>.

Da tale presupposto, diviene chiaro il motivo per cui, al ritorno di Agostino Chigi da Venezia a Roma nel 1511 in compagnia di Sebastiano del Piombo e di Francesca Ordeaschi, che poi sarebbe divenuta sua moglie<sup>9</sup>, si era passati alla decorazione a fresco della Loggia di Galatea, il cui corpo di fabbrica era stato il primo a essere ultimato, in quanto termine essenziale di contenimento dell'amplia-

cerche di Storia dell'Arte», 20 (1983), pp. 135-141 e L. FINOCCHI GHERSI, *Roma: Farnesina Chigi – Le Stalle*, *ibid.*, 31 (1987), pp. 105-106.

<sup>6</sup> GIORGIO VASARI, *Le Vite*, a cura di G. MILANESI, IV, Firenze 1879, p. 593.

<sup>7</sup> R. BARTALINI, *Due episodi di mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina*, in «Prospettiva», 67 (1992), pp. 17-38; C. BARBIERI, *Novità su Sebastiano e l'Antico alla Farnesina*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento*, a cura di M.G. AURIGEMMA, Roma 2011, pp. 64-70; EAD., *Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella villa Farnesina. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, CDX – 2013, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, *Memorie*, serie IX, vol. 35, fasc. 1, p. 353.

<sup>8</sup> FROMMEL, *La villa Farnesina a Roma* cit., pp. 17-18.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 17.

mento. Solo successivamente, una volta edificata, Raffaello con la sua bottega, nel 1516/1517, si sarebbe dedicato alla decorazione a fresco della volta della seconda Loggia, detta di Psiche<sup>10</sup>.

Pur sostanzialmente estraneo alla direzione d'impegnativi progetti architettonici, Vasari ci delinea, per i primi vent'anni del Cinquecento, un Peruzzi noto e apprezzato, invece, per essere un pittore dalla pratica elegante di derivazione pinturricchiesca, con vaste curiosità per l'antiquaria e soprattutto per la scenografia prospettica, tutte qualità che risaltano nella nuova ridefinizione della villa, la cui facciata a nord, con i due avamposti laterali in forma di quinte della loggia al centro, appare come la scena fissa di un teatro all'antica<sup>11</sup>.

Tuttavia l'idea di un progetto così ambizioso non dovette essere concepita subito, ma, ragionevolmente, solo dopo un secondo acquisto in data 8 giugno 1510, da parte del Chigi, di un'altra tenuta agricola confinante a nord con quella acquisita in precedenza<sup>12</sup>, che gli consentì di dare luogo a una ben più vasta ricostruzione dell'edificio acquistato nel 1505, grazie alla possibilità di disporre dell'ampio giardino che si estende di fronte alla Loggia di Psiche, sul quale, ancora oggi, si apre il portale originario in granito di accesso alla villa su via della Lungara, e dove in seguito fu edificato, su progetto di Raffaello, l'edificio delle Scuderie<sup>13</sup>.

Dopo il primo acquisto del maggio 1505, è probabile che Agostino dovette limitarsi a commissionare il fregio ad affresco, con *Storie di Ercole, Giove, Meleagro e Nettuno*, a un pittore che si è sempre ravvisato in Peruzzi, anche se Vasari non ne fa menzione, per quella che doveva essere la sala principale dell'edificio originario, oggi detta Sala del Fregio. L'opera dovette essere portata a termine, credo, non prima del 1511-1512, come ben si vede dalla distanza stilistica di alcuni dettagli del fregio dalle *Storie della Vergine* dipinte a fresco da Peruzzi nell'abside della chiesa di Sant'Onofrio, intorno al 1506. Se qui è palese la ricorrenza di formule figurative attinenti alla tradizione centroitaliana tra Quattro e Cinquecento, il disinvoltato modellato delle figure che scandiscono il fregio ne denuncia una stretta adesione a una più moderna e dinamica interpretazione dei modelli provenienti da sculture e rilievi antichi.

In proposito si può anche notare come, dei quattro lati del fregio, quello a sud con il *Corteo marino di Nettuno* (fig. 6), sia il più audace per il movimento e l'at-

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 192-223.

<sup>11</sup> Cfr. anche quanto afferma V. ZANCHETTIN, *Costruire nell'Antico. Roma, Campo Marzio 1508-1523: Peruzzi, la Confraternita di San Rocco e i cantieri intorno al mausoleo di Augusto*, in Baldassarre Peruzzi 1481-1536, a cura di Ch.L. FROMMEL et alii, Venezia 2005, pp. 123-152: 143: «Non sono molti i lavori architettonici attribuibili con certezza a Peruzzi prima del 1520. Al contrario le commissioni pittoriche sono più significative per numero e per prestigio».

<sup>12</sup> FROMMEL, *Die Farnesina* cit., p. 24. I documenti citati sono conservati all'Archivio di Stato di Napoli, *Carte Farnesiane*, nr. 1850 (IV).

<sup>13</sup> Il cancello dell'ingresso principale originario oggi è generalmente chiuso e si accede alla villa attraverso un altro portale su via della Lungara che conduce sul retro dell'edificio. Per le Scuderie vd. FINOCCHI GHERSI, *Roma: Farnesina Chigi – Le Stalle* cit.

teggiarsi plastico delle figure; non vi compare una ripartizione in storie diverse, bensì una sorta di visione unificata più moderna rispetto agli altri tre lati, che induce a ritenere che questa dovette essere la parte conclusiva dell'opera<sup>14</sup>. La comunanza stilistica palese che associa il fregio ai protagonisti della volta della Loggia di Galatea, testimonia una virata sostanziale dei modelli pittorici peruzziiani rilevabili in Sant'Onofrio. Tuttavia, se il fregio era appropriato per la decorazione della sala grande di una dimora suburbana come tante, la decorazione della volta della Loggia di Galatea non solo è ispirata dalla grandiosità della scultura classica, cui si riannoda anche il mito di *Medusa* che trasforma gli uomini in statue, ma certo assunse un'inedita originalità dovuta all'elegantissima soluzione della loggia aperta sui giardini digradanti verso il Tevere. Ancora oggi, infatti, passando dalle due logge della villa alla Sala del Fregio, si ha la sensazione di trovarsi in spazi senza soluzione di continuità proporzionale tra l'uno e l'altro, a riprova che il fregio dovette essere iniziato poco prima di dare avvio alla vasta ricostruzione, progettata solo a partire dal 1510<sup>15</sup>.

La straordinaria decorazione pittorica e plastica della villa Chigi ne fa un'opera di unica complessità nel panorama del pieno Rinascimento romano. La Sala delle Prospettive al piano superiore dovette essere terminata nell'estate del 1518, in occasione del matrimonio di Agostino (fig. 7), e che i lavori fervessero in vista dell'evento, ci è assicurato anche dalla precedente visita di Leone X, il quale, con la sua corte, fu ricevuto nella grande sala a piano terra dell'edificio adiacente delle Scuderie, certo perché l'allestimento del piano superiore della villa non doveva ancora essere stato terminato<sup>16</sup>. È tuttavia singolare che Vasari, di fronte a una decorazione così clamorosa, nella *Vita* di Peruzzi affermi sbrigativamente che «la sala similmente è fatta in partimenti di colonne, figurate in prospettiva, le quali con istrafori mostrano quella esser maggiore»<sup>17</sup>, glissando ampiamente sulla paternità del progetto, senza neanche accennare all'esistenza del fregio con episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio che corre alla sommità delle quattro pareti, ma esaltando, al contrario, «quello che è di stupenda meraviglia», la decorazione della Loggia di Galatea, nella quale gli affreschi sono pur

<sup>14</sup> FROMMEL, *La villa Farnesina* cit., p. 155. La forza innovativa di questa parte del fregio si riscontra anche nelle riprese iconografiche rilevate in un fregio pittorico successivo riscoperto di recente, cfr. A. ZUCCARI, *Il fregio riscoperto di Palazzo Leopardi a Roma*, in «Storia dell'Arte», n. ser. 37-38, (2014), pp. 9-32. È anche opportuno ricordare che non vi sono fonti note per l'attribuzione del fregio, che è stata generalmente accolta per via stilistica, considerando il ruolo direttivo di Peruzzi nel cantiere della villa. Costanza Barbieri (*Le "magnificenze" di Agostino Chigi* cit., pp. 63-65) ipotizza che nella Stanza del Fregio potessero trovarsi otto statue antiche, mentre Frommel (*La villa Farnesina a Roma* cit., pp. 31-33) ritiene, credo giustamente, che queste fossero nella sala retrostante alla Loggia di Psiche, dalla quale si accedeva al giardino segreto.

<sup>15</sup> FROMMEL, *Die Farnesina* cit., p. 24.

<sup>16</sup> J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Source 1483-1542*, I, New Haven 2003, pp. 335-337.

<sup>17</sup> VASARI, *Le Vite* cit., IV, p. 593.

sempre concepiti con una formula classica e equilibrata, lontani dallo sfrenato avanguardismo innovativo della sala superiore<sup>18</sup>.

Finora si è ritenuto che si possa parlare di una paternità peruzziana per le prospettive che aprono la sala verso un terrazzo che sembra girarle intorno, da cui sarebbe stato possibile godere la vista sulla parte di Roma circostante la villa, mentre a un'ipotetica bottega di Baldassarre si è pensato di assegnare le scene del fregio. In realtà l'attribuzione al solo Peruzzi e relativa bottega della decorazione della Sala delle Prospettive, è stata una deduzione immediata di chi ha visto nell'artista senese il solo e unico architetto della Farnesina, cui dovevano necessariamente spettare tutte le decisioni per l'ultimazione del cantiere e della decorazione pittorica del piano superiore. Personalmente trovo questa tesi poco convincente e credo di aver dimostrato come a Raffaello piuttosto che a Peruzzi, che dovette esserne l'esecutore, spetti l'idea della costruzione e della decorazione della sala a doppia altezza al primo piano della villa<sup>19</sup>; di conseguenza qui viene naturale porsi questa domanda: esisteva veramente una bottega di Peruzzi all'altezza del 1516-1518? E quand'anche fosse esistita, poteva coesistere distinguendosi nettamente dalla bottega di Raffaello che negli stessi anni precisi era attiva al piano di sotto della villa per la decorazione della volta della Loggia di Psiche, sapendo che Agostino, secondo Vasari, teneva Raffaello e le sue scelte nel massimo della considerazione, oltre a esserne amico personale?<sup>20</sup> La mia conclusione è che in quel biennio '16-'18 la direzione del grande cantiere fosse delegata al Sanzio, che dovette indicarne e valutarne le rifiniture architettoniche e decorative, incluse le ordinanze colonnari della Sala delle Prospettive, e tutte le formule figurative antiquariali, tratte da rilievi antichi e reimpiagate anche nella Loggia di Leone X, che ricorrono nel fregio della sala, nei soffitti del piccolo corridoio retrostante e di altri ambienti minori, sebbene con ampie ridipinture, e della Sala di Alessandro e Roxane, dove si trovano gli affreschi del Sodoma<sup>21</sup>.

Queste ultime decorazioni pittoriche, attribuite da Nicole Dacos nel 1982, in un saggio dal titolo emblematico di un radicale mutamento d'orientamento<sup>22</sup>, *Ni Polidoro, ni Peruzzi: Maturino*, (figg. 9-10), furono poi sempre tralasciate dalla critica successiva, ma costituiscono la riprova di un legame effettivo tra la cerchia raffaellesca, di cui Maturino era parte a pieno titolo insieme a Polidoro da Caravaggio, e Peruzzi, il cui fare pittorico, alla metà del secondo decennio, al contrario, era ancora fedele a un classicismo cadenzato, segnato dal gusto per le ripetitive ri-

<sup>18</sup> Costanza Barbieri (*Le "magnificenze" di Agostino Chigi* cit., p. 75) cita la presenza di effigi marmoree allusive alla fecondità e all'abbondanza nelle nicchie poste al di sopra delle mostre delle porte.

<sup>19</sup> FINOCCHI GHERSI, *Peruzzi o Raffaello* cit.

<sup>20</sup> VASARI, *Le Vite* cit., p. 635.

<sup>21</sup> Cfr. A. ANGELINI, M. MUSSOLIN, *Peruzzi, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, pp. 547-558 dove si citano gli stretti legami di amicizia e collaborazione esistenti in quegli anni tra Peruzzi e Raffaello e la sua cerchia.

<sup>22</sup> DACOS, *Ni Polidoro, ni Peruzzi* cit.

prese dall'antico di Jacopo Ripanda, con il quale aveva a lungo collaborato da circa il 1503<sup>23</sup>.

Lo stesso Vasari, infatti, testimonia come il padre di «Maturino fiorentino», «pittore non molto eccellente», avesse accolto Baldassarre nella sua bottega, dove «aveva sempre molte cose da fare», nei primi anni del pontificato roveresco, e fu in quell'ambito che il senese si sarebbe messo in luce per un quadro con una «Nostra Donna ... tanto bello e ben finito che fece stupire non solo il maestro della bottega ma molti pittori che lo videro. I quali, conosciuta la virtù sua, furono cagione che gli fu dato a fare nella chiesa di Santo Onofrio la capella dell'altar maggiore, la quale egli condusse a fresco con molto bella maniera e con molta grazia»<sup>24</sup>.

D'altro canto, nella *Vita* dedicata a Polidoro da Caravaggio e a Maturino, Vasari enfatizza il sodalizio dei due artisti, nato in seno al cantiere della Loggia vaticana, sviluppatosi – «nell'ultima età dell'oro, che così si poté chiamare per gl'uomini virtuosi e gl'artefici nobili, la felice età di Leone X»<sup>25</sup> –, quando Polidoro, da semplice garzone, iniziò a intervenire nelle scene figurative, e «fra gli altri s'ellesse per compagno Maturino fiorentino allora nella cappella del papa, et alle antichie tenuto bonissimo disegnatore». I due, continua Vasari, non molto versati per i «coloriti», «avendo Baldassarre senese fatto alcune facce di case di chiaro scuro», scelsero «d'imitar quell'andare» divenendo specialisti di una formula decorativa che sarebbe rimasta in gran voga negli anni a venire.

Senza entrare in ulteriori dettagli, credo sia importante tenere a mente come lo stile del fregio della Sala delle Prospettive, a differenza delle figure mitologiche inserite nelle architetture illusivo, non solo dimostri la presenza di più di una mano, ma si distacchi nettamente dal fare pittorico peruzziano, che abbiamo la fortuna di poter valutare, all'altezza del 1516-1517, negli affreschi della cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace<sup>26</sup>. Qui, infatti, sia nell'edicola con le sante al centro che negli scomparti del catino absidale con storie della Vergine e del Vecchio Testamento, si nota un pacato classicismo sul quale sono modulate con eleganza distesa le figure, le quali dimostrano ancora chiari riferimenti a un tardo peruginismo, reso più attuale da colti rimandi a Leonardo attraverso le interpretazioni che ne aveva dato il Sodoma.

Niente di più lontano, quindi, dalla repentina gestualità concitata dei personaggi che sembrano inseguirsi nel fregio della Sala delle Prospettive, la cui estraneità alla sensibilità pittorica del Peruzzi contemporaneo impedisce, a mio parere, di vedervi una partenza comune. Contatti ben più stretti si notano con la briosa evoluzione della decorazione del soffitto della Sala di Alessandro, in linea con gli sviluppi plastici di analoghi modelli dipinti e modellati a stucco nell'infilata delle

<sup>23</sup> V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1992, pp.147-148.

<sup>24</sup> VASARI, *Le Vite* cit., IV, p. 591.

<sup>25</sup> Ivi, V, Firenze 1880, p. 141-142, 147.

<sup>26</sup> CH.L. FROMMEL, «*Ala Maniera e uso delj bonj antiquj*»: Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'Antico, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536* cit., p. 31.



volte della Loggia di Leone X<sup>27</sup>. E a siglare il carattere sperimentale del fregio, basti citare l'episodio con la *Morte di Adone*, ripreso pari pari dal celebre dipinto, oggi agli Uffizi, che Sebastiano del Piombo aveva realizzato per Agostino Chigi tra il 1512 e il 1513<sup>28</sup>.

Il fregio, in sintesi, per la dirompente vivacità del rapido svolgersi delle diverse scene<sup>29</sup>, poste in ampi sfondi di natura paesistica, rimanda senza meno alle invenzioni della bottega raffaellesca, e costituisce la riprova di una più che ragionevole osmosi tra il cantiere delle Logge e quello della Farnesina, un fatto accertato, per altro, al piano sottostante, con l'apporto di Giovanni da Udine e dello stesso Raffaello nella decorazione della volta della Loggia di Psiche.

Dal punto di vista della decorazione architettonica della sala, l'architettura dipinta ha riferimenti immediati con l'interno del Pantheon, come si vede in un celebre disegno di Raffaello oggi agli Uffizi, di cui ripete la singolare volumetria delle edicole estradossate dalla muratura e l'autonomia monumentale delle colonne corinzie libere, tutti modelli esemplificati da Raffaello in quegli anni sia nel progetto per San Pietro che per villa Madama, dove, nel cortile, si nota un'analoga riproposizione dell'autonomia plastica delle edicole rispetto alla muratura retrostante, una formula sperimentata da Raffaello per la prima volta giusto all'interno della loggia vaticana, terminata anch'essa nel 1518. Ancora, alla Sala delle Prospettive può essere accostata tanto la decorazione progettata nel 1517 da Raffaello per la Sala dei Palafrenieri in Vaticano, nella quale, seppure con modifiche dovute a rifacimenti tardo cinquecenteschi, si ritrova il ritmo scandito dalle colonne corinzie giganti dipinte lungo le pareti<sup>30</sup>, come anche i noti episodi di arditi colonnati illusori nelle volte della Loggia di Leone X (figg. 13-14).

La vicinanza di Peruzzi a Bramante nel corso della progettazione del nuovo San Pietro, enfatizzata da Vasari, pare implicare necessariamente un conseguente legame di ammirazione per Raffaello da parte di Peruzzi, come si vede, del resto, nella successiva grande prova pittorica di Baldassarre in Santa Maria della Pace, l'affresco con la *Presentazione della Vergine al Tempio* del 1523<sup>31</sup>, in cui, per l'ar-

<sup>27</sup> Per la decorazione della Loggia di Leone X, vd. N. DACOS, *Le Logge di Raffaello*, Milano 2008.

<sup>28</sup> Cfr. R. CONTINI, *Morte di Adone*, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*. Catalogo della mostra, Roma 8 febbraio-18 maggio 2008, a cura di C. STRINATI, B.W. LINDEMANN, R. CONTINI, Milano 2008, pp. 134-135.

<sup>29</sup> Cfr. A. GNANN, *Peruzzi oder Raphael? Zu den Entwürfen für die Fresken der Volta Dorata in der Cancelleria*, in *Baldassarre Peruzzi cit.*, pp. 199-212: 208-209: «Im Gegensatz zu den Cancelleria Fresken, sind die Friesszenen in der *Sala delle Prospettive* bereits dynamischer aufgefasst, greifen die Bewegungen durch die flüssigere Malweise und das frei strömende Licht enger ineinander. Auch die Farben besitzen nicht mehr die bunte Vielfalt des Quattrocento, sondern sind dunkler, kraftvoller und reich an *changements*».

<sup>30</sup> T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphael and his workshop between 1513 and 1525. 'per la mano di maestro Raffaello e Joanne Francesco e Giulio sui discipoli'*, in *Late Raphael*. Catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional del Prado 2012, a cura di M. FALOMIR FAUS, Madrid 2012, pp. 17-84: 31-33.

<sup>31</sup> Cfr. ANGELINI, MUSSOLINI, *Peruzzi, Baldassarre cit.*

tificiosità del disegno, il modello dell'artista è giusto quel Raffaello maturo della Stanza dell'Incendio che sembra aver ormai compreso rispetto a quando dipingeva nella cappella Ponzetti, in cui il senese si dimostrava ancora legato a modelli propri della sua formazione centroitaliana. Ed è anche questa provata lentezza, per così dire, nell'accezione delle novità raffaellesche dal punto di vista figurativo, che fa nascere serie perplessità al momento di assegnargli un progetto architettonico e decorativo di tale forza innovativa come quello per la Sala delle Prospettive, considerando che lo stesso chiaro equilibrio monumentale che vi si nota è sostanzialmente assente nell'affresco in Santa Maria della Pace, in cui le architetture dipinte si palesano più instabili per i troppi decori fantasiosi e affastellati, secondo una formula molto più scenografica che mirata alla ricostruzione filologica di un vero e proprio complesso architettonico all'antica. Da quanto esposto si potrebbe concludere, quindi, che tanto dalle fonti che dal confronto delle opere, lo stesso Peruzzi, almeno fino alla morte dell'Urbinate, sia rimasto, di fatto, interno anche lui alla cerchia raffaellesca allargata invece di avere una bottega esclusiva, divenendone un importante punto di riferimento, non a caso, alla morte di Raffaello.

A tal proposito è opportuno considerare come Maturino, al quale ritengo possano ancora assegnarsi gli affreschi con le *Storie di Clelia* già in Villa Lante al Gianicolo e ora in palazzo Zuccari, di cui ricordiamo la *Fuga di Clelia* e la conseguente *Liberazione* (figg. 11-12), possa essere l'autore, oltre che delle tavolette del soffitto della Sala di Alessandro e di molte delle erme umanizzate del fregio della Sala delle Prospettive, come a suo tempo proposto dalla Dacos<sup>32</sup>, anche di alcune scene del fregio.

Le ragioni sono alcuni tratti di stile riscontrabili tra l'episodio con *Iride che chiede a Ipno di mandare Morfeo ad Alcione* (fig. 8), – della stessa mano di quello con la *Morte di Adone* per la palese analogia delle due figure virili reclinate –, con la scena della *Liberazione di Clelia*, in cui ritorna il giovane biondo sulla destra, presentato con la stesso contrapposto atto a evidenziare la muscolatura delle spalle.

Il giovane seminudo ripreso di spalle nella scena con Iride, poi, ha molto in comune con il biondo sdraiato nella scena con *Giuseppe racconta i suoi sogni ai fratelli* nella settima volta della Loggia di Leone X<sup>33</sup> (fig. 16), nella quale si ritrova, come in quasi tutte le storie bibliche della Loggia, quello stesso gusto per il paesaggio esteso all'infinito presente anche nel fregio della Farnesina, a ulteriore riprova di come il cantiere della Loggia raffaellesca sia stato modello fondamentale per la decorazione della Sala delle Prospettive.

Sarà, infine, utile ricordare che di un ruolo guida di Raffaello nel cantiere chigiano testimoniano anche i recenti approfondimenti di Roberto Bartalini<sup>34</sup>, per il

<sup>32</sup> DACOS, *Peruzzi dalla Farnesina alla Cancelleria* cit., pp. 484-485.

<sup>33</sup> EAD., *Le Logge di Raffaello* cit., pp. 165, 248-252, assegna la scena a Luca Penni.

<sup>34</sup> R. BARTALINI, *Da Raffaello al Sodoma. Sulla camera nuziale di Agostino Chigi alla Farnesina*, in *Late Raphael*. Actas del congreso internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado, October 2012, ed. by M. FALOMIR FAUS, Madrid 2013, pp. 80-89. Lo studioso riporta, (pp. 83-84) come anche K. Oberhuber fosse convinto che il primo incarico per la deco-



quale a Raffaello, prima che al Sodoma, fu assegnato l'affresco con le *Nozze di Alessandro e Roxane*, incarico che il Sanzio dovette poi passare di mano per i numerosi impegni; mentre Achim Gnann e Alessandro Angelini hanno ripercorso le vicende della genesi della decorazione della *Volta Dorata* nel palazzo della Cancelleria assegnandola alla bottega raffaellesca piuttosto che a Peruzzi<sup>35</sup>, come si è ritenuto finora, in quanto pienamente coerente con gli sviluppi della decorazione della Loggia di Leone X e di Villa Madama, e sottolineando come l'attribuzione a Peruzzi, ancora una volta, sia stata dovuta a un'interpretazione frettolosa del testo vasariano.

razione della cosiddetta camera nuziale fosse stato assegnato a Raffaello, sulla base di alcune copie di disegni raffaelleschi recanti il progetto per l'affresco poi realizzato da Sodoma.

<sup>35</sup> Cfr. GNANN, *Peruzzi oder Raphael?* cit., p. 209, il quale ritiene che la decorazione possa essere stata eseguita da Peruzzi su modelli ideati da Raffaello intorno al 1516. FROMMEL, «*Ala Maniera e uso delj bonj antiquj*» cit., pp. 3-82: 31, assegna la *Volta Dorata* a Peruzzi, datandola al 1521. Più convincente appare l'ipotesi di A. ANGELINI, *Il vero committente della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. BARBOLANI DI MONTAUTO *et alii*, Firenze 2013, pp. 39-43. Con solide basi storiche e stilistiche lo studioso esclude la partecipazione di Peruzzi alla *Volta Dorata*, assegnandola alla bottega raffaellesca e ne colloca la realizzazione non prima del 1520-1521.



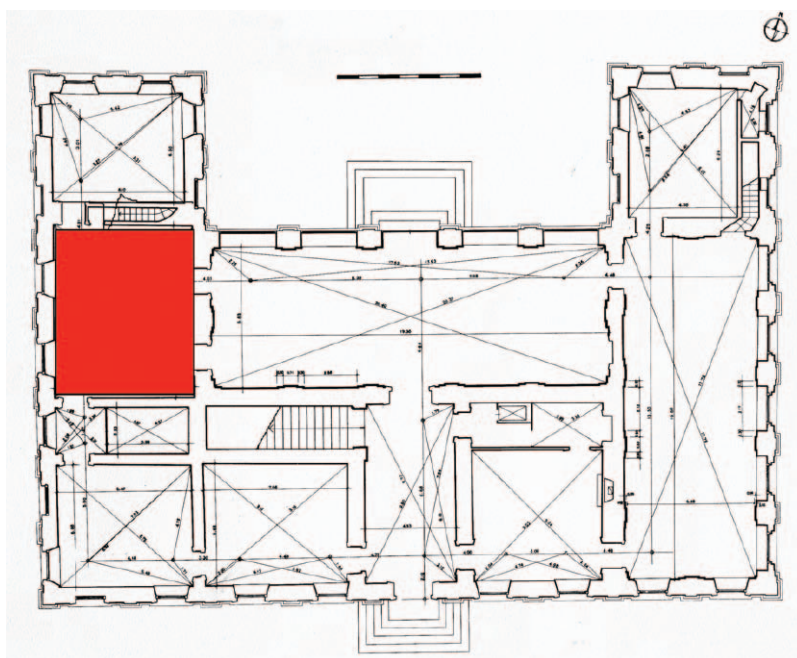
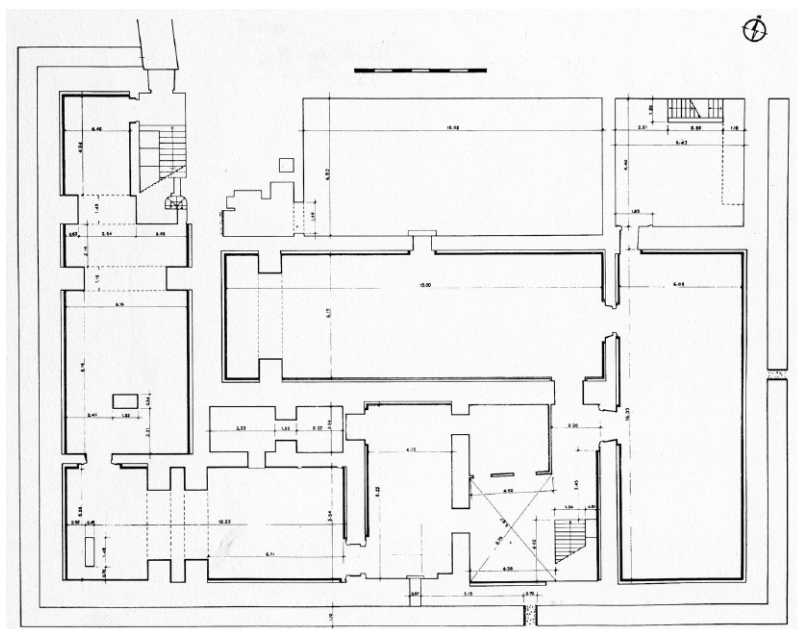


Fig. 1 - Roma, Villa Farnesina, pianta del seminterrato

Fig. 2 - Roma, Villa Farnesina, pianta del piano nobile con l'indicazione della Sala del Fregio

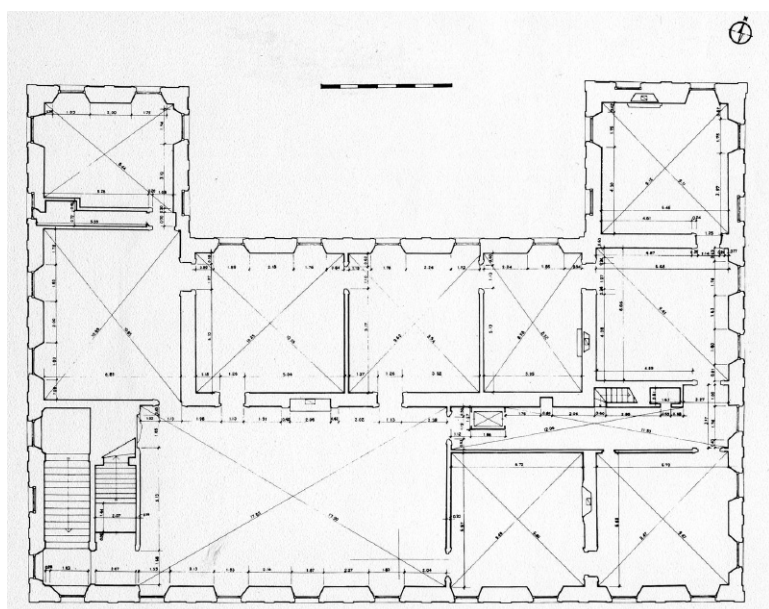
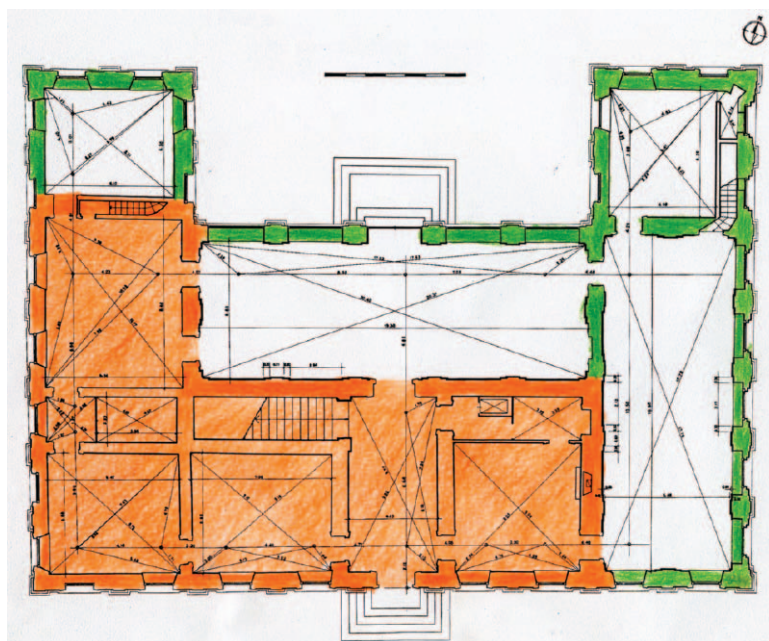


Fig. 3 - Roma, Villa Farnesina, pianta del piano nobile con l'indicazione dell'estensione dell'edificio preesistente

Fig. 4 - Roma, Villa Farnesina, pianta del primo piano





Fig. 5 - Roma, Villa Farnesina, facciata nord

Fig. 6 - Baldassarre Peruzzi, Sala del Fregio, part. del lato sud con il *Corteo di Nettuno*, Roma, Villa Farnesina



Fig. 7 - Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive

Fig. 8 - Maturino, Sala delle Prospettive, part. del fregio con *Iride chiede a Ipno di mandare Morgeo ad Alcione*, Roma, Villa Farnesina





Figg. 9-10 - Roma, Villa Farnesina, Sala di Alessandro, partt. della decorazione del soffitto con il *Giudizio di Paride* e il *Supplizio di Marsia*



Figg. 11-12 - Maturino, *Liberazione di Clelia e Fuga di Clelia*, Roma, Biblioteca Hertziana, già Villa Lante



Figg. 13-14 - Città del Vaticano, Logge di Leone X, partt. con le *Decorazioni dell'undicesima e della nona volta*





Figg. 15-16 - Città del Vaticano, Logge di Leone X, *Veduta generale* e Luca Penni (?),  
part. della settima volta con *Giuseppe racconta i suoi sogni ai fratelli*